PRZEGLĄD MUZYCZNY

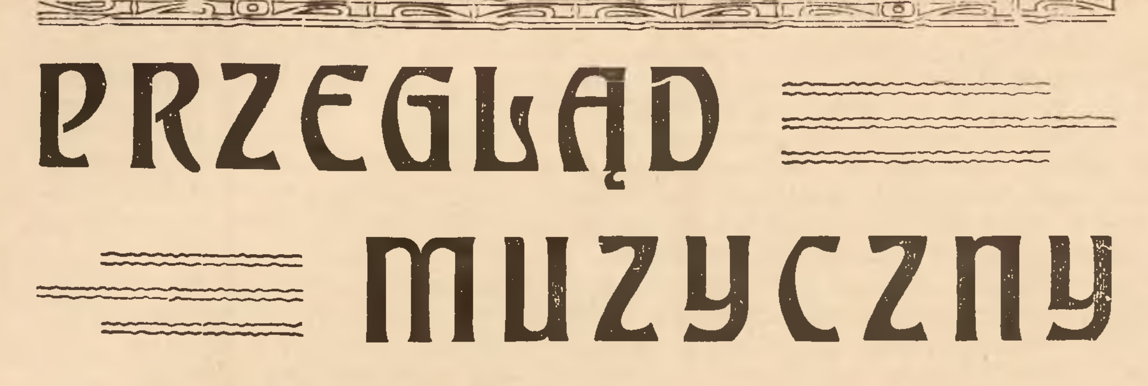


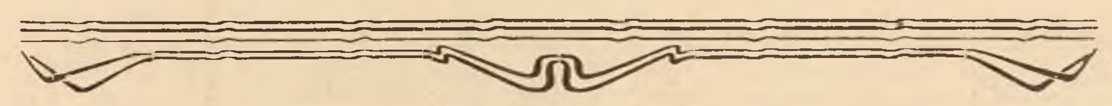
WARSZAWA, 15 Września 1913 r.

ZESZYT 18 (117).

ROK VI.

15 września 1913 r. № 18 (117).





Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

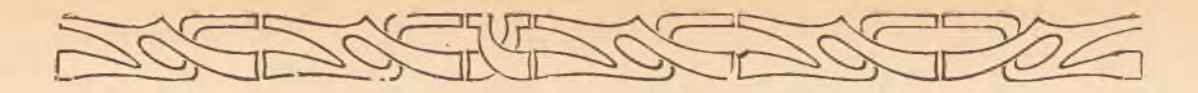
Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

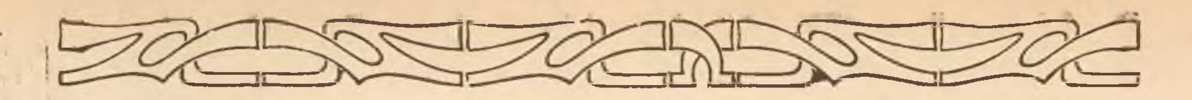
(Ciąg dalszy).

Ta forma twórczości, pochodząca z kombinacji, apelowała też najpierw do zrozumienia, odpowiadającego jej naturze. Sztuczność w łączeniu głosów, ich traktowanie w dyminucjach (zmniejszenie wartości nut!), w augmentacjach, w skupionem prowadzeniu głosów, w najróżniejszych przewrotach — musiała spotkać się z należną oceną; biegłość kompozytora w tego rodzaju sztuczkach kontrapunktycznych stawała się zazwyczaj podstawą jego znaczenia. Zadania, nasuwające się zdumionemu rozumowi, stawały się coraz trudniejsze i coraz bardziej skomplikowane; były to zagadki, których rozwiązanie możliwe było tylko dla umysłu, obdarzonego szczególniejszą zdolnością kombinacyjną. Najwyższą instancją, do której apelowało dzieło sztuki, nie było współodczuwanie, ani nawet słuch, wykonujący kontrolę, lecz jedynie zimny, wyrachowany rozsądek. Tym sposobem oddaliła się sztuka najzupełniej od swej właściwej i pierwotnej istoty. Muzyka stała się przedmiotem wiedzy i uchodziła długo za ścisłą naukę. Wszelako w dwuch kierunkach musiały się z natury rzeczy wyłonić dążenia, zmierzające do skierowania twórczości artystycznej na właściwe tory. Z jednej strony nie mógł dźwięk w stosunku do słuchu zupełnie zatracić swego pochodzenia. Właściwości jego można było zrozumieć, mając jedynie na uwadze jego powstanie w ludzkiej krtani. Z drugiej strony zaś trzeba było odzyskać dźwięk jako środek dla ludzkiego wyrazu. Było rzeczą naturalną, że tony, jakby rozsiane na wsze strony w kompozycji kontrapunktycznej, domagały się układu, odpowiadającego ich prawom fizjologicznym. Słuch żądał, by unikano wszystkiego, coby go mogło razić; a nadto, by to, co wykonywano, mógł łatwo percypować. Odpowiednio do tych wymagań formułowały się zespoły dźwiękowe po linji stopniowego doskonalenia się. Wytworzyły się pewne ścisłe i oparte na nich normy, miarodajne dla kompozytora. Połączenia dźwiękowe, przeciwko którym słuch podnosił protest, zostały zakazane. Przez uogólnianie sądów, które okazały się trafne w jednym wypadku, wynikały łatwo zrozumiałe nieporozumienia; jedyną uprawnioną instancją było *wrażenie*: ono miało prostować i wysubtelniać. Artystyczna twórczość nie da się ująć w karby stałych norm, lecz, przeciwnie, te normy są dopiero wynikiem produktów twórczych. Wypływają one z prawdziwego poznania naturalnych praw, występujących w tym procesie rozwojowym, praw stałych, lecz dla naszego poznania łatwo ulegających



błędom. Teorja muzyczna polega na ustalaniu rzeczywistych lub domniemanych rezultatów tego procesu. Niezawodnie jest to rzeczą znamienną, że w dawnych czasach mogła się sztuka wyrazu rozwinąć już do pewnej doskonałości mimo, że nie było jeszcze teorji, któraby ustaliła jej wyniki lub wywarła na nią pewien wpływ, podczas gdy w rozwoju muzyki zachodniej już pierwszym nieśmiałym próbom muzycznym towarzyszyły teoretyczne rozważania. Wobec takiego stosunku teorja, towarzysząca wszystkim fazom rozwojowym, musiała uzyskać większy wpływ na twórczość, aniżeli to było dla niej pożądanem.

A chociaż pierwotnie była to tylko próba, z której wyrosły utwory o dźwiękach równocześnie rozbrzmiewających, to jednak w swem działaniu na słuch zaznaczyły wkrótce prawa swoją kształtującą moc. Ożywił się zmysł dla harmonji. Już u niderlandczyków odgrywają obok sztuczek kontrapunktycznych prawidłowe harmonje i melodje, pełne wyrazu, ważną rolę. Swe ostateczne zwycięstwo odnosi *harmonja* bezwątpienia w muzyce Palestriny. Nie kombinacja, nie zewnętrzna norma decyduje tu o budowie akordów, lecz prawa, tkwiące w samych dźwiękach i zdobywające sobie wkońcu pełnię obywatelstwa. Jest to przecież rzeczą znamienną, jak dźwięk wykazuje coraz to większą tęsknotę za swą pierwotną istotą w miarę tego, jak właściwe mu prawa wydobywają się na powierzchnię. Jeśli można utrzymywać o najdawniejszych kontrapunktycznych utworach, że kombinujący rozum był w nich kształtującą je siłą, podczas gdy naturalne prawa, zawarte w dźwięku, zachowywały się wobec nich głównie kontrolująco, odrzucając to, co im nie odpowiadało, — to, przeciwnie, pod panowaniem harmonji doszły one właśnie do decydującego znaczenia. Jeszcze jeden moment zaznaczył swój wpływ w poważny sposób. Melodyjna inwencja, sparaliżowana niemal w najdawniejszej epoce muzyki zachodniej (prócz śpiewu ludowego), uciekła się do naśladownictwa. Pierwotne źródło, z którego tryskały pomysły melodyjne, t. j. podniecenie, decydujące o wyrazie uczuciowym, zamknięte było dla tej dziwnej epoki twórczej. Źródło to znalazło inne ujście i jedynie po bezdrożach i bez swej pierwotnej siły twórczej wypłynęło znowu jako ożywczy moment muzyki, lecz skierowane do niej z zewnątrz. Ze zwycięstwem harmonji obudziła się potrzeba samodzielnego kształtowania się mas dźwiękowych według wewnętrznych praw. *Ten nader interesujący fakt nadaje rozwojowi muzyki zachodniej jej właściwą cechę w przeciwieństwie do muzyki dawnej.* Tu występuje rozstrzygający wpływ, jaki wywiera doznanie estetyczne na artystyczną twórczość. Chcąc należycie pojąć dzieje sztuki, *należy rozpatrzeć wzajemny stosunek i oddziaływanie twórczości i wrażenia, jakie ona wywiera.* Zwłaszcza w muzyce zachodniej nie stały te czynniki wobec siebie we właściwym stosunku, i to właśnie jest dla niej decydującym faktem. W jaki sposób oddziaływała twórczość artystyczna, to trudno skonstatować, lecz nie należy zaniechać poznania tego, gdyż jest to konieczną rzeczą do wytworzenia sobie trafnego obrazu o życiu muzycznem pewnej epoki. Przez to, że poznamy szczegółowo wartość artystycznych produktów w pewnym czasie, nie wyczerpujemy jeszcze obrazu jego życia muzycznego. Dopiero przez wykonanie i estetyczne oddziałanie nabiera dzieło sztuki życia. Na papierze jest ono jedynie wskazówką, ile w niem mieści się estetycznych wrażeń. W estetycznej rozkoszy tkwi wartość dzieła sztuki; rozkosz jest też jego miarą i kontrolą. Co nie może dać rozkoszy, to wprawdzie może mieć wysoką wartość dla poznania artystycznego życia, gdyż nawet i zboczenia lub niedomagania twórczości mają taką wartość, lecz nie można takiego produktu stawiać na równi z temi dziełami sztuki, które są źródłem estetycznych doznań i silnych wrażeń. Zadanie historji kultury, odczuwającej tętno prawdziwego artyzmu w życiu rozmaitych epok, polegać musi na tem, by twórczość artystyczną rozważyła w stosunku do jej estetycznego oddziaływania. Jest to jednak połączone z wielkiemi trudnościami. Produkcja artystyczna dostarcza nam substratu spostrzeżeń, czerpanych z pozostałych dzieł sztuki; wrażenie estetyczne usuwa się przez swoją bezpośredniość z pod kontroli historycznego zbadania. Historja nie śmie zatrzymać się przy martwem dziele sztuki, nie śmie owego produktu, złożonego ze znaczków nutowych, jedynie tylko z tego powodu, że spoczywa na niem pył całych wieków, uważać za zabytek historycznie niezmiernie cenny. Musi się ona jeszcze bardziej oddalić od chronologicznego i archiwalnego stanowiska, niżeli uczyniono to dotychczas, jeżeli rości sobie pretensje do życia artystycznego jako do przedmiotu swoich badań.



Chociaż zbyt wielkie są trudności, nasuwające się przy traktowaniu historji w myśl przytoczonych zasad, to jednak nie brak dla tego rodzaju metody punktu oparcia. Owym punktem zaczepnym są wszystkie symptomy działania pewnego utworu artystycznego na współczesnych i na potomnych. Przytem należy wziąć w rachubę naturalnie i to, co miało tylko wpływ zewnętrzny, co zatem nie pozostaje w żadnym związku z wewnętrznem oddziaływaniem dzieła sztuki, jak mianowicie: moda, smak ogółu, zaszczepiony sztucznie z zewnątrz, protegowane stanowisko artysty i t. p. objawy. Trzeba będzie więc zbadać, z jakich przyczyn cieszyło się dzieło sztuki lub artysta tak zwaną popularnością. Nie bez znaczenia są zdania współczesnych, które, nie pochodząc ze sfer fachowych kół, zyskują na wartości dla należytej oceny nieuprzedzonego wrażenia. Również i subjektywne odczucie odegra decydującą rolę przy reprodukcji w ocenie dzieła sztuki; a dzieło to nie może stanąć przed jedynem i absolutnem forum dlatego, że i subjektywne odczucie (przez co należy rozumieć zarówno wrażenie słuchowe, jak i zdolność do budzenia współodczuwania wyrażonych wzruszeń) podlega także zmianom w ciągu historycznego rozwoju. Dotychczas nie mamy jeszcze historji, którąby przedstawiała rozwój ludzkiego słuchu ze względu na jego zdolność do apercypowania i rozumienia głosów wyrazu i dźwięków. Nie ulega wątpliwości, że słuch rozwija się niezmiernie szybko, o czem można się przekonać, porównując kompozycje minionych wieków z kompozycjami nowoczesnemi. Dzisiejsze ucho zdoła objąć o wiele więcej materjału dźwiękowego, aniżeli ucho publiczności z XVII lub XVIII-go wieku. Odnosi się to zarówno do postępu dźwięków (w melodji), jak i do ich zespolenia (w harmonji) i ich dynamicznych efektów. Dzisiaj wprowadzamy figuracje i harmonje, instrumentujemy z większym o wiele nakładem środków muzycznych, aniżeli dawne wieki. Co więcej: nawet krótki przeciąg czasu kilku dziesięcioleci stanowi znaczną różnicę pod tym względem; dość porównać symfonję haydnowską lub mozartowską z poematem symfonicznym Berlioza lub Liszta, albo traktowanie orkiestry w „Don Juanie“ Mozarta a w dziełach Wagnera.

(D. c. n.)

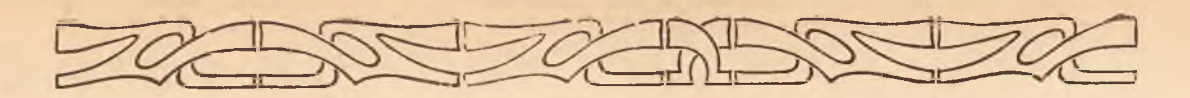
Koncerty w Paryżu w XVIII wieku.

(Dokończenie.)

Haydn był już znany i uznany w Paryżu, zanim doszedł do słowa w koncertach „de la Loge Olympique“. Nakładca Vénier opublikował był w r. 1761 symfonję „del Signor Heyden (sic!)“, zdaje się jednak, że dzieła symfoniczne Haydna poznał Paryż dopiero w r. 1779 dzięki muzykowi orkiestrowemu Fonteskiemu, polakowi z pochodzenia [1]). Ogłoszona drukiem przez Véniera „symfonja“ Haydna była w rzeczywistości kwartetem, gdyż wyraz symfonja stosowany był wogóle do wszystkich utworów, w których występowały przynajmniej trzy instrumenty koncertujące. Według Fétisa symfonje Haydna do programów koncertów „des Amateurs“ wprowadził nakładca Sieber. Czy sprawa w rzeczywistości przedstawiała się tak, czy inaczej, Haydn pisał w dniu 27 maja 1781 r. do Artarji: „Pan Le Gros (!), dyrektor koncertów pod nazwą „Concert Spirituel“, wyraża się bardzo pochlebnie o mojem „Stabat mater“, które czterokrotnie z wielkiem powodzeniem było wykonane. Członkowie organizacji tych koncertów proszą mnie o udzielenie im prawa wydania drukiem tego dzieła. Mają również zamiar wydać wszystkie utwory, jakie w przyszłości napiszę, przeznaczając dochód ze sprzedaży na moją korzyść, zdumieni są przytem, że moje kompozycje wokalne są tak piękne; nie dziwi mnie to wcale, gdyż nie słyszeli

---

[1]) O Fonteskim pisze Sowiński w swoim „Słowniku muzyków polskich“, że „urodził się w Polsce w drugiej połowie wieku XVIII, należał później do orkiestry teatru francuskiego w Paryżu. On pierwszy przyniósł (?) do Francji kompozycje Haydna, które były sztychowane przez P. Sieber'a ojca, edytora paryskiego.“ *Przyp. tłum.*



jeszcze innych moich prac z tego zakresu, a cóż dopiero gdyby mogli usłyszeć moją operetkę „L'isola disabitata" i ostatnią operę „La fedeltà premiata"! Pewny jestem, że podobnych dzieł nie słyszano dotąd w Paryżu, a może nawet i w Wiedniu. Całe moje nieszczęście, że mieszkam na prowincji."

Józef Le Gros (1739—1793) należał do najwybitniejszych wysokich tenorów, jakich kiedykolwiek we Francji słyszano. Karjerę operową rozpoczął w roku 1764. Z początku Le Gros był zimnym odtwórcą ról, ale muzyka Glucka i jego teorje o sztuce dramatycznej przekonały go o konieczności ożywienia interpretacji, i wyróżniał się jako Orfeusz, Achilles, Rinaldo, Pylades, Atys. Był dobrym muzykiem; komponował nawet. Kiedyś mężczyzna przystojny, Le Gros roztył się tak bezkształtnie, że musiał porzucić scenę. „Concerts spirituels" pozostawały pod jego dyrekcją od r. 1777 do 1791. Mozart w swych listach z Paryża opowiada dużo o nim, a w „Correspondance Littéraire" Grimma i Diderota znajdujemy następującą historyjkę: „Pan Le Gros, główny krzykacz pomiędzy tenorami z Académie Royal de Musique, który, nawiasem mówiąc, nie grzeszy zbytnią inteligencją, siedział pewnego razu przy stole z ks. Le Monnier'em. Śpiewali obaj naprzemian, wreszcie Le Monier rzekł doń z miną bardzo poważną: „Za 3 miesiące będę śpiewał daleko lepiej, gdyż wtedy skala mego głosu powiększy się o trzy dźwięki." Le Gros, będąc ciekawy, w jaki sposób można dojść do tego, dał się przekonać, że przez usunięcie języczka objętość skali staje się większa, sam głos zaś zyskuje dużo na miękkiem i przyjemnem brzmieniu."

Na jednym z koncertów „Loży Olimpijskiej" poznał był Cherubini po raz pierwszy symfonję Haydna i tak był nią wzruszony, że twórcę dzieła czcił odtąd jak ojca. Wśród francuzów Haydn miał duże uznanie. Pewien członek orkiestry księcia Esterhazego, nazwiskiem Franz, grający na barytonie [1]), odtworzył w r. 1789 w Palais Royal kilka kompozycji Haydna, na baryton napisanych. Nie należy przytem zapominać, że ostatnim, kto odwiedził Haydna na krótko przed jego zgonem, był oficer francuski, który „z godnością i powagą" śpiewał Haydnowi. W orszaku pogrzebowym i wśród osób, niosących trumnę ze zwłokami Haydna, znajdowali się oficerowie francuscy, a żołnierze francuscy stali na straży w kościele, w którym chwilowo spoczywały śmiertelne szczątki Haydna. Partytury pierwszego zbioru symfonji paryskich odstąpił był Haydn wiedeńskiemu bankierowi, za co otrzymał sumę 600 franków. Po wykonaniu tych symfonji w Paryżu, dyrektorowie stowarzyszenia sprzedali prawo publikacji i uzyskaną z tego tytułu sumę 1000 czy też 1200 franków przesłali kompozytorowi, jako dowód wysokiego dlań uznania.

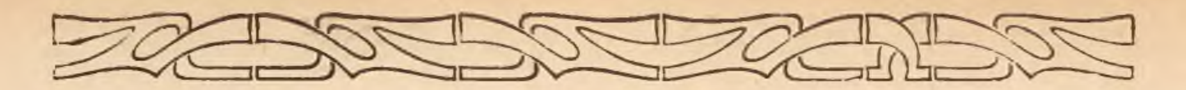
Lionel de la Laurencie w cennem dziele „Le Goût Musical en France" (Paryż 1905) ciekawie opisuje pierwsze powodzenia muzyki Haydna w Paryżu, jakkolwiek nie przytacza zdań Grétry'ego z książki „Mémoires ou Essais sur la Musique" (Paryż 1797). „Kto z miłośników muzyki, słuchając pięknych symfonji Haydna, nie wyraziłby słów zachwytu? Sto razy zaopatrywałem je w tekst, którego, zdaje się, wymagają. Zresztą dlaczegożby nie można było podłożyć tekstu?" Geraudé chwali w swych „Tablettes de Polymnie" (kwiecień 1810) „mądrą, elegancką i ścisłą budowę tych symfonji", w szczególności zaś ich „przejrzystość, która się uwydatnia nawet w częściach wyłącznie od opracowania zależnych". Dowiadujemy się od Geraudé'a, że swego czasu było w zwyczaju podczas wykonywania symfonji wstawiać andante lub adagio z innego dzieła. Podobne „wstawki" rzadko kiedy miały swój efekt, a jeżeli kompozytor miał zamiar narysować obraz dużych rozmiarów, przeszkadzały zawsze w zaokrągleniu jego idei.

Inny paryski krytyk z początku XIX stulecia zachwyca się „rytmiczną szczerością i pogodnym nastrojem" haydnowskich finałów. „Jest to jedyny kompozytor, który posiada ten rzadki przymiot ciągłego zachwycania. Poza Haydnem wszystkie inne dzieła zdaje się, że są zimne i obojętne."

Reichardt, podczas pobytu w Paryżu w latach 1802—03, pisze: „Mogę tylko powtórzyć to, co przed 17-tu laty o koncertach „Des Amateurs" powiedziałem. Haydn

---

[1]) W w. XVIII bardzo rozpowszechniony instrument strunowy, po włosku Viola di Bordone zwany. *Przyp. tłum.*



powinien przyjechać do Paryża, aby się napawać skończoną doskonałością własnych symfonji.“ W podobny sposób zachwycał się Wagner wykonaniem przez orkiestrę paryskiego konserwatorjum pod dyrekcją Habenecka dziewiątej symfonji Beethovena. Jednakże Reichardt ganił później publiczność paryską za jej zamiłowanie do zwykłych widowisk. „Dla publiczności, bez względu na to, ile kompozytor wyznacza trąbek i kotłów, wszelkie forte jest za mało głośne. Publiczność odczuwa tylko kontrasty krańcowe.“ Dodając, że nigdy nie słyszał z podobną dokładnością granych pasaży, twierdzi Reichardt: „piękne, wzruszające akcenty, które w najprostszych urywkach haydnowskich andante lub adagiach do łez pobudzają, dla publiczności paryskiej przechodzą niespostrzeżenie.“

Koncert muzyki polskiej w Pawłowsku

(pod Petersburgiem).

(Dokończenie.)

Podając w dalszym ciągu opinje prasy petersburskiej o naszych współczesnych twórcach i ich dziełach, przytaczamy słowa krytyka gazety „Dień“. Współcześni kompozytorowie polscy — czytamy — pozostają pod wpływem więcej niemieckim Wagnera i Straussa, aniżeli Chopina, który wywarł wpływ daleko większy w Rosji, niż w swej ojczyźnie. Zarówno twórczość fortepjanowa wybitnych kompozytorów rosyjskich, jak i twórczość symfoniczna takiego kompozytora, jak Skrjabin, nosi piętno wielkiego polskiego barda. Natomiast u młodych muzyków polskich nie znajdujemy „Chopinizmu“, a nawet widzimy małą łączność z rodzimą sztuką. Współcześni kompozytorowie polscy zdają się dążyć do denacjonalizacji polskiej muzyki. Kto wie, czy to nie jest powodem, że wśród szkół europejskich nie spotykamy szkoły polskiej. Z kompozytorów, których dzieła symfoniczne poznaliśmy na omawianym koncercie, Karłowicz zdradza największą łączność ze sztuką rodzimą, Fitelberg — najmniejszą, Różycki zajmuje stanowisko pośrednie.

W osobie Karłowicza, który zginął tragiczną śmiercią kilka lat temu, straciła Polska bardzo duże nadzieje w dziedzinie muzyki. Autor „Odwiecznych pieśni“ posiadał bez zaprzeczenia wybitny talent, a dzieło, pomimo zarzutów, jak np. jednostajność tonacyjna w ostatniej części, tchnie szczerością nastroju.

Fitelberg jest przeciwieństwem Karłowicza ze względu na charakter swego talentu muzycznego, a również z powodu słabej łączności ze źródłami muzyki narodowej polskiej, co zresztą zrozumiałem jest w „Pieśni o sokole“, napisanej pod wpływem poematu Gorkija. Punktem ciężkości w twórczości Fitelberga jest opracowanie tematyczne, oraz harmoniczna i instrumentacyjna pomysłowość. Wszystkie te czynniki w „Pieśni o Sokole“, nacechowanej rozmachem, uwydatniają się doskonale.

Różycki — to talent wybitny i harmonijnie rozwinięty. Wybornie władając współczesną harmonją i paletą orkiestrową, posiada jednocześnie talent inwencji melodyjnej. Jego poemat symfoniczny „Anhelli“, napisany pod wrażeniem poematu Słowackiego, jest dziełem pod każdym względem doskonałem. Z oddzielnych epizodów poematu podkreślam „płacz mogił“, pełen dziwnego smutku. Charakter melodji dowodzi wrażliwości autora na piękno narodowej muzyki. Warto też, żeby się jej tajemnicom specjalnie poświęcił.“

Krytyk „Rieczi“, p. Timofiejew, innego jest zdania, aniżeli jego kolega z „Dnia“, zarzucający dziełom naszych twórców brak cech narodowych. P. Timofiejew zarówno w muzyce Karłowicza, jak i Różyckiego dosłuchał się charakteru narodowego i robi wymówki komu należy, że śledząc bacznie za nowościami muzycznemi Francji i Niemiec, zapomniano o bardziej blizkich duchem współczesnych kompozytorach polskich. „Karłowicz — pisze p. Timofiejew — żywo i głęboko odczuwał tragedję życia, i pod tym względem zbliża się do Czajkowskiego, którego wpływ, podobnie jak i wpływ Wagnera, odbija się w jego twórczości, co nie przeszkadza jednak wcale, że twórczość ta posiada własną indywidualną fizjognomję.“ Omawiając



szczegółowo „Odwieczne pieśni“, podkreśla p. Timofiejew ich wyraźny rysunek melodyjny, bogactwo harmonji, dźwięczność i piękność szaty instrumentacyjnej, duży rozmach twórczy i siłę (Pieśń o wszechbycie). W „Anhellim“ Różyckiego p. Timofiejew wyczuwa wpływ modernistów francuskich; „wpływ ten — czytamy — zauważyć można w harmonjach i kolorycie orkiestrowym“. Dzieło Różyckiego p. T. uznaje za natchnione i zalicza je do najwybitniejszych utworów współczesnych. „W „Pieśni o Sokole“ Fitelberga narodowość polska — słowa p. T. — nie występuje tak wyraziście, jak u Karłowicza i Różyckiego“. Na pierwszym planie stawia krytyk bogactwo instrumentacji i, jako dowód, efektowne połączenie miedzi w wysokich rejestrach z kwintetem smyczkowym.

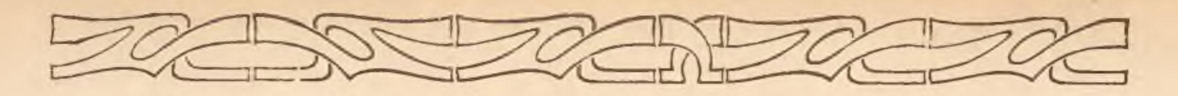
„Ruskaja Mołwa“ w osobie p. Kryżanowskiego szczególniejszą uwagę zwraca na L. Różyckiego. „Jest to niewątpliwie duży talent — pisze p. K. — i w gronie współczesnych kompozytorów polskich bezsprzecznie najwybitniejszy. „Anhelli“ posiada tyle zalet muzycznych, świadczy o takiem bogactwie fantazji autora, wykazuje taką pomysłowość w doborze barw orkiestrowych, tak doskonale przeprowadzony stopniowy rozwój myśli muzycznej, takie bogactwo melodji i harmonji, że — śmiem twierdzić — Różycki zajmie wybitne miejsce nietylko pomiędzy twórcami polskimi. Oryginalny talent Różyckiego posiada własną fizjognomję, wyraźną indywidualność, i trudno byłoby wskazać na dalekie podobieństwo z którym z wielkich kompozytorów. Talentu tej miary nie należy ignorować, i Różycki powinien zająć honorowe miejsce w programach koncertów sezonu zimowego.“

„Pietierburgskij Listok“ palmę pierwszeństwa przyznaje Karłowiczowi; w „Pieśni o wszechbycie“ zaznacza element narodowy i dodaje: „Odwieczne pieśni“ Karłowicza świadczą, jak wielki talent zeszedł do grobu.

„Pietierburgskaja Gazieta“ pisze: „Zaledwie nieznaczna część melomanów wie o egzystowaniu w Polsce młodopolskiej szkoły, której głową jest tak tragicznie zmarły Mieczysław Karłowicz. Pochwalić należy więc p. Asłanowa, że postarał się zapoznać nas z młodopolską muzyką, włączając do programu dzieła najwybitniejszych przedstawicieli tej młodej szkoły... Nic polskiego w chopinowsko-narodowym duchu w wykonanych kompozycjach dosłuchać się nie można, nawet dźwiękowa ilustracja tak narodowego tematu, jak „Anhelli“, przymiotu tego nie posiada. Jakkolwiek „Anhelli“ Słowackiego zawiera ideę mesjanizmu, ideę wybawienia, Różycki nie posiłkował się zwykłemi wagnerowskiemi receptami, stworzywszy mniej lub więcej samodzielny poemat symfoniczny. Treść dźwiękowa dzieła wymagała znacznego aparatu orkiestrowego. Stąd więc częsty podział partji skrzypcowych, duża obsada instrumentów dętych miedzianych i drewnianych... Autor nie pogardza najnowszemi artystycznemi zdobyczami muzykalnej Europy, ale jednocześnie często ucieka się do szerokich melodyjnych wynurzeń i, pomimo całej polifonji, stwarza natchnione stronnice partytury, jak np. epizod z różą etc.“

Oceniając „Odwieczne pieśni“ Karłowicza, krytyk „Pietierb. Gaziety“ pisze: „Młodym kompozytorem owładnęła prześladująca już Czajkowskiego myśl o wiszącym nad każdym człowiekiem mieczu Damoklesa i zaśpiewał nowe pieśni o fatum. „Polski Czajkowski“ odmiennie wyraża swoje myśli, aniżeli autor „Patetycznej“, jednak partyturze Karłowicza trudno nie przyznać nastroju“.

„Pietierburgskija Wiedomosti“ konstatując fakt, że o młodopolskiej szkole poza granicami Polski mało kto wie, przypisują winę tego instytucjom koncertowym, które najczęściej zadowalniają się utworami podrzędnej wartości; zarzuca ją również Silottiemu, Kussewickiemu, jako organizatorom koncertów, oraz Ces. Towarzystwu Muz., że nie zwracają uwagi na to, jak kwitnie sztuka w jednym z najbliższych krajów. „Kierownicy młodopolskiej kultury muzycznej — pisze krytyk „Piet. Wied.“ — wyrobili już sobie reputację europejską, a jednak w Rosji, jak dotychczas, są ignorowani. Tem bardziej należy się więc podzięka p. Asłanowowi, że nie zapomniał o kraju, który dał światu Chopina i który wykazuje nowe etapy w artystycznej ewolucji Młodej Polski!“ Zwracając się następnie do poświęconego muzyce polskiej numeru „Russkoj Muzykalnoj Gaziety“, dzięki której rosyjski świat muzyczny dowiedział się o obecnym stanie polskiej muzyki, o czem, z braku w języku rosyjskim mniej lub więcej wyczerpujących prac, prawie że nic nie wiedział, — krytyk „Pietierb. Wiedom.“ podkreśla głęboką wiedzę i zasługi dra Adolfa Chybińskiego, jakie złożył

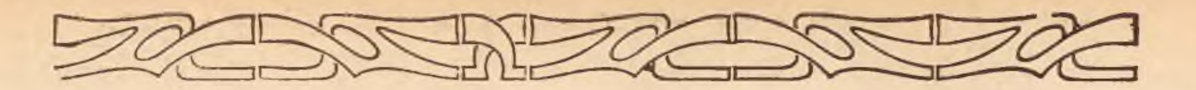


na polu propagandy młodopolskiej szkoły, dodając: „szkoła ta nie hołduje celom muzyczno-rewolucyjnym. Należy bezsprzecznie do kierunku progresyjnego, lecz kierunek głównych przedstawicieli szkoły nie ma nic wspólnego z tym wojennym nastrojem, którym nacechowany był okres burzy i dążeń w noworosyjskiej szkoły. Tej pogardy dla „mądrości szkolnych“, którą kierowali się członkowie „potężnego kółka“, nie spotkamy ani u jednego przedstawiciela szkoły młodopolskiej. Przeciwnie: słabych pod względem technicznym kompozytorów pomiędzy nimi niema. Obecni młodzi twórcy polscy odrazu weszli na drogę, która ich zaprowadzi do granic, gdzie panuje jedna tylko, bez względu na tendencję, muzyczna progresywność. I w rzeczy samej trudno jest orzec, o ile wykonane dzieła wyrażają sobą kwintesencję artystyczno-narodowych tendencji, jednak z całą stanowczością można twierdzić, że w partyturach tych obecna jest ogólno-europejska fizjognomja muzyczna... P. Asłanow, wykonywując utwory Karłowicza, Różyckiego i Fitelberga, dał poznać kompozytorów polskich jedynie pod względem narodowości, nie twórczości. Nie jest to jednak cechą ujemną wykonanych kompozycji. U każdego z wymienionych wyżej kompozytorów spotykamy dążność do modernizmu, to też, chcąc należycie ocenić partytury ich kompozycji, trzeba je uprzednio dokładnie przestudjować; wydanie zaś sądu na podstawie samych tylko słuchowych wrażeń, jest rzeczą trudną.“

Oceniając wykonane kompozycje, krytyk „Pietierb. Wiedom.“ pisze między innemi: „Nie ulega kwestji, że w „Odwiecznych pieśniach“ Karłowicza wypowiada się głęboka natura utalentowanego bez zaprzeczenia kompozytora, posiadającego odpowiedni zmysł artystyczny dla wypowiedzenia nurtujących w nim myśli muzycznych. Zupełne opanowanie środków artystycznych spotykamy także w partyturze Różyckiego, gdzie obok wyszukanych zwrotów znajdujemy niepowszednią melodyjność. Do pięknych można zaliczyć epizod śmierci Ellenai. Wogóle partytura ta jest w wielu szczegółach bardzo ciekawa i interesująca.“ Sprawozdanie kończy następujący ustęp: „P. Asłanow zrobił bardzo pięknie przyjąwszy na siebie rolę pjoniera muzyki polskiej. Cześć mu za to!“

„Obozrienje Tieatrow“ pisze: „Jakkolwiek w koncertach zimowego sezonu Cesarskiego Tow. Muz. występował kilka razy gościnnie polski kapelmistrz, p. Młynarski, jednak — jak dotąd — kompozycjom polskim wyznaczane było bardzo skromniutkie miejsce. A jeżeli do programu włączono utwór polski — w tej liczbie utwory własne p. Młynarskiego — to te po większej części były bezbarwne. Koncert w Pawłowsku stwierdził, że przed nami ukryte było dużo rzeczy ciekawych, utalentowanych, mających najzupełniejsze prawo do zamieszczania na programach koncertowych. Żałować np. trzeba, że tak późno zaznajomiono nas z utworami tak potężnego talentu, jak Karłowicz... Charakter twórczości Karłowicza, Różyckiego i Fitelberga zdradza wpływy muzyki rosyjskiej i zachodniej, przytem w utworach Karłowicza najbardziej daje się zauważyć element narodowy. Karłowicz — to olbrzymi talent liryczny; w jego dziełach — nie patrząc na wpływy — odczuwamy oryginalność. W „Odwiecznych pieśniach“ zauważyć się daje wpływ Wagnera; dotyczy to przeważnie instrumentacji. „Odwieczne pieśni“, a przedewszystkiem część pierwsza, mają pewne pokrewieństwo z „Patetyczną“ Czajkowskiego; pokrewieństwo to dotyczy przeważnie strony czysto duchowej. „Odwieczne pieśni“ opromienia prawdziwe natchnienie i dostarczają słuchaczowi całą masę wrażeń. Ileż cennych dzieł byłby jeszcze stworzył Karłowicz, gdyby nie jego śmierć przedwczesna!.. „Anhelli“ Różyckiego oddaje wrażenia poematu Słowackiego, nie ilustrując go muzycznie. Wyraźnej fizjognomji narodowej „Anhelli“ nie posiada, czego przecież nie należy uważać za minus, albowiem dzieło Różyckiego stworzył prawdziwy talent i doskonale jest napisane. „Pieśń o sokole“ Fitelberga skonstruowana jest po mistrzowsku, posiada jednak mniej bezpośredniego natchnienia. Charakterystycznym jest szczegół, że wszyscy trzej kompozytorowie władają znakomicie paletą orkiestrową, a jednak jeden do drugiego nie jest podobny. Pod tym względem skłaniają się więcej w stronę Wagnera i Straussa.“

W czasopiśmie „Teatr i Życie“ sprawozdanie z koncertu polskiego poprzedza następujący wstęp: „Pomimo blizkiej łączności wewnętrznej Rosji i Polski, publiczność rosyjska prawie że wcale nie zna dzieł kompozytorów polskich. Za wyjątkiem „Halki“ Moniuszki i „Stepu“ Noskowskiego Rosja znała jedynie Chopina, nie mając żadnego pojęcia o współczesnej muzyce polskiej, jakkolwiek wielu jej przedstawicieli



zażywa już europejskiej sławy. Dobrze zrobił p. Asłanow, włączając do programu koncertu utwory tych kompozytorów, którzy zapoczątkowali nową erę muzyki polskiej. Wobec braku wyczerpujących źródeł, trudno orzec cośkolwiek stanowczego o narodowej muzyce polskiej. Wogóle o muzyce tej mieliśmy wiadomości bardzo skąpe i dopiero w roku zeszłym numer „Russkoj Muzykalnoj Gaziety", poświęcony współczesnej muzyce polskiej, rzucił światło na obecny stan muzyki tego kraju. W numerze, o którym wspomniano, docent uniwersytetu lwowskiego, dr Chybiński, zamieścił szereg ciekawych artykułów, dotyczących współczesnej twórczości polskiej. Dr Chybiński — to polski Stassow; on pierwszy zapoczątkował propagandę plejady młodych talentów muzycznych, którym w Polsce można przypisać rolę „wpływowego kółka 20-go wieku". Na koncercie, z którego zdajemy sprawę, wykonano utwory najbardziej wyróżnianej przez dra Chybińskiego trójki, która w rzeczywistości jest w wysokim stopniu ciekawą. Zarówno Karłowicz, jak Różycki i Fitelberg — to wybitne jednostki muzyczne, zasługujące na uwagę. Trzeba jednak dodać, że więcej z ogólno-muzycznego, aniżeli z ściśle narodowego punktu widzenia. Nie będąc zaznajomionym z twórczością wspomnianych trzech kompozytorów wogóle, trudno naturalnie wydać sąd o ogólnych zaletach neo-polskich kompozytorów, oraz o ich artystycznych ideałach." Przechodząc z kolei do oceny poszczególnych utworów, krytyk „Teatru i Życia" nadmienia, że w „Anhellim" Różyckiego jest dużo ustępów, które podyktowało prawdziwe natchnienie. Zarówno Różyckiego, jak i Karłowicza uznaje za mistrzów w doborze barw orkiestrowych i że wogóle pod względem instrumentacji twórcy ci wykazali duże poczucie kolorytu dźwiękowego. „Współczesna muzyka polska — brzmi końcowe zdanie sprawozdania — nie ustępuje ogólno - europejskiej sztuce orkiestrowej."

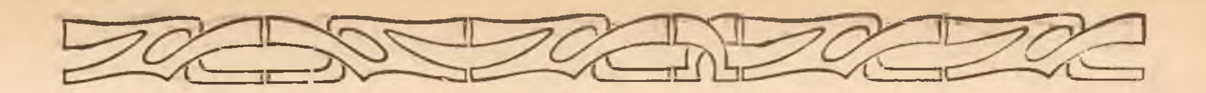
Przytoczywszy opinje prasy petersburskiej, Redakcja „Przeglądu muzycznego" czuje się w obowiązku złożyć gorące podziękowanie tym wszystkim, którzy przyczynili się do urządzenia koncertu muzyki polskiej w Pawłowsku, a więc w pierwszej linji Redaktorowi „Russkoj Muzykalnoj Gaziety", p. Findeisenowi i p. dyrektorowi Asłanowowi, dalej: p. Leonowi Karaffie-Korbutowi, Warszawskiej Orkiestrze Filharm. i Warsz. Towarzystwu Muzycznemu (tym ostatnim instytucjom za wypożyczenie partytur i głosów).

JÓZEF BLOCH.

Współczesna pedagogja gry skrzypcowej.

Dziesięć lat — to napewno w historji kultury okres czasu bardzo krótki, czasami jednak zupełnie wystarczający, aby w oddzielnych dziedzinach uwagi godne postępy dokonać się mogły. Za przykład możemy wziąć pedagogikę gry skrzypcowej, która w ostatnim dziesiątku lat posunęła się znacznie naprzód. Zapyta może niejeden, co mianowicie w tym okresie czasu w omawianej dziedzinie się wydarzyło? Przed 10 laty pedagog gry skrzypcowej był szczęśliwy, jeżeli sumiennie wystudjował swoje „rzemiosło". Dziś to nie wystarcza; dzisiejszego pedagoga obowiązuje znajomość anatomji, psychologji, fizjologji, matematyki, akustyki etc. Pocóż to wszystko? — zapyta może kto ze zdziwieniem i doda, jako komentarz: „wieki całe przetrwały bez przyswajania tych nauk, a jednak mieliśmy wybitnych artystów, pierwszorzędnych mistrzów!" Owszem. W ciągu wielu setek lat świat obywał się również bez okrętów, kolei, elektryczności, telefonów, automobilów, aeroplanów... Lecz ludzkość nie chce stać na jednem miejscu; pragnie posuwać się naprzód. Podobnie pedagogika skrzypcowa w ostatnim czasie zrobiła olbrzymie postępy. Nie od rzeczy więc będzie zwrócić na to uwagę nauczycieli gry na tym instrumencie.

W pierwszej linji chciałbym wspomnieć o teorji intonacji, która stanowczo każdego wykształconego muzyka zająć powinna, a która, niestety, nawet skrzypków specjalistów mało interesuje. Teorja, o której wspominam, jest jeszcze w stanie zaczęcia; jej rozwój zależy od rozwoju akustyki, fizjologji i psychologji. Jednocześnie



z postępem tych nauk wyjaśni się i rozwiąże wiele kwestji, jak np. kwestja, czy przy trzech systemach intonacji, jakimi się posługujemy (harmoniczny, temperowany i pytagorycki), przejście od jednego systemu do drugiego powinno być dokonane, kiedy i jak mianowicie. I tu mógłbym się spotkać z uwagą: teorję intonacji można znać doskonale, ale z pomocą tych nauk nikt nie będzie grał czyściej. Kto nie ma dobrego słuchu, nie posiądzie go również przy pomocy tej teorji. Doskonale! Ale czy można zapewnić, że później, przy kształceniu słuchu, teorja ta nie okaże się pożyteczną? Jeżeli nawet przypuścimy, że teorja intonacji nie ma żadnego wpływu na chwyty lewej ręki, to czy możemy twierdzić, że nasze palce na gryfie tylko instynktownie i nieświadomie się posuwały kiedy fałszywie intonowaliśmy? Dlaczego naprz. dźwięk *gis* należy brać wyżej, aniżeli enharmonicznie zamienione *as*? Wkońcu, człowiek jest przecież istotą myślącą, której nie wystarcza iść tylko za popędem natury, lecz chciałby tajemnicze przyczyny i ukryte siły, które pod pewnymi względami zmuszają nas do pewnych czynów, odkryć i zbadać. Wszak prawdą jest, że praktyka poprzedza zawsze teorję i że dopiero później, poniekąd jako kwintensencja, powstaje teorja. Najpierw tworzono symfonje, a potem dopiero ustalono zasady ich komponowania. To samo dotyczy intonacji. W praktyce prawidłowa intonacja stosowaną jest już oddawna; ostatecznie czas byłby ustalić jej teorję. Zresztą ta pozornie abstrakcyjna teorja połączona jest z praktyką wieloma węzłami. Tak np. jedną ze zdobyczy tej teorji jest ostateczne wyjaśnienie starej kwestji spornej, co jest wyższe: *cis* czy *des*. A to mamy do zawdzięczenia tylko teorji intonacji.

Daleko większy wpływ, aniżeli sprawa wyżej omawiana, wywarły ogłoszone w ostatnim stuleciu trzy specjalne prace, które zwróciły na siebie zasłużoną uwagę, ponieważ dotyczą gruntownej reformy pedagogiki gry skrzypcowej; reforma ta oparta jest na ściśle naukowym fundamencie. Wspólnym celem tych prac jest: dotychczas prawie zupełnie bez uwagi pozostawioną mechaniczną konstrukcję ramienia, zwłaszcza przy smyczkowaniu, przedstawić w pełnem świetle, dotąd bezwiednie wypracowywane funkcje wyjaśnić i w ten sposób naukę gry skrzypcowej oprzeć na pewniejszych i racjonalniejszych podstawach. Nie mam wcale zamiaru wybitne te dzieła bliżej omawiać, jednak chciałbym dobitnie podkreślić, że obowiązkiem każdego współczesnego skrzypka jest zapoznać się z niemi i przestudjować je.

Pierwszem z trzech dzieł — licząc w porządku chronologicznym — jest „Fizjologja smyczkowania“ („Die Physiologie der Bogenführung“) dra A. F. Steinhausena, wydana w r. 1903. Książka traktuje o anatomji, fizjologji, dynamice i t. d.

Drugie dzieło nosi tytuł: „Zasady techniki gry skrzypcowej“ („Die Grundlagen der Technik des Violinspieles“) i wyszła z pod pióra Amadeusza v. d Hoya (1904). Tutaj, oprócz wyjaśnienia mechanicznego aparatu, spotykamy się z psychofizyką.

Trzecią książkę napisał Artur Jahn, a tytuł jej: „Die Grundlagen der natürlichen Bogenführung auf der Violine“ (1913). Główny temat dzieła: wyzyskanie najprostszych mechanicznych możliwości i minimalnego użycia siły. Stosowanie napięcia siły, najdokładniej obliczone i na naukowym gruncie oparte, należy również do treści książki Jahna.

Bardzo jest możliwe, a nawet prawdopodobne, że rozprawy te zawierają dużo zbytecznego materjału, a nawet fałszywych pojęć. Nie mniej przecie przedstawiają wysoką wartość, gdyż to, co w nich za niesłuszne i zbyteczne uważane być może, z czasem odpadnie samo. Pozostanie tylko ziarno zdrowe i dobre; wyda ono owoc dojrzały, który naszym następcom służyć będzie za pożywienie.

Pozatem chciałbym poruszyć kilka kwestji. 1-o: jaki jest związek pomiędzy pedagogiką i matematyką?

Matematyka pomaga nam do dokładnego wyliczenia stosunków cyfrowych w teorji intonacji. Wreszcie możemy naprzykład obliczyć wszelkie możliwe sposoby palcowania.

2-o: do czego potrzebna jest anatomja przy nauce gry skrzypcowej? Z jednej strony, aby z jej pomocą poznać wszystkie ruchy, gdyż jasnem jest, że przy ustaleniu sposobu trzymania ramienia, ręki i palców tylko takie zasady mogą być miarodajne, które w swych ramach rozmaite sposoby trzymania ramienia, ręki i palców, oraz różne sposoby gry uwydatnić mogły. Do ustalenia tych zasad nastręcza nam



anatomja wspomnianych części ciała ludzkiego pewnych ścisłych wskazówek. Z pomocą anatomji najlepiej można obserwować czynności ramienia i rąk, czy to podczas gry, czy też podczas egzercycji.

Z drugiej strony znajomość anatomji pożyteczną jest i dlatego, ponieważ dzięki jej nauka skierowuje się na właściwą drogę. Ze względu na to, że mamy do czynienia z uczniami o różnych fizycznych zaletach, tylko wtedy nauka może dać rezultaty, jeżeli dostosowana będzie do organizmu i indywidualności ucznia. Z tego wynika, że należy unikać zwykłego nauczania szablonowego i zwracać większą uwagę na rozwój cielesnej i duchowej indywidualności ucznia. Przedewszystkiem więc jedynie cielesna indywidualność należy do anatomji, duchowa zaś panuje w dziedzinie psychologji.

Zjazd polskich Towarzystw muzycznych i śpiewackich.

We Lwowie w dniach 18, 19 i 20 października r. b. odbędzie się zjazd polskich Towarzystw muzycznych i śpiewackich. Zjazd ten połączono z koncertami i produkcjami chóralnemi, których program przedstawia się następująco: w pierwszym dniu (18) wykonają lwowskie Towarzystwa śpiewackie oratorjum M. Sołtysa pod. tyt. „Śluby Jana Kazimierza"; w niedzielę (19) odbędzie się koncert Towarzystw pozalwowskich, na którym każde ze zgłoszonych Towarzystw odśpiewa jeden lub dwa utwory polskich kompozytorów, według własnego wyboru. Ostatnim punktem tego koncertu będzie wspólny popis wszystkich Towarzystw śpiewackich męskich, przyczem wykonane zostaną: Dunieckiego „Piosnka żołnierska", Maszyńskiego „Noc" i Niewiadomskiego „Grób Wikinga". W poniedziałek (20) odbędzie się trzeci koncert, poświęcony twórczości Jana Galla.

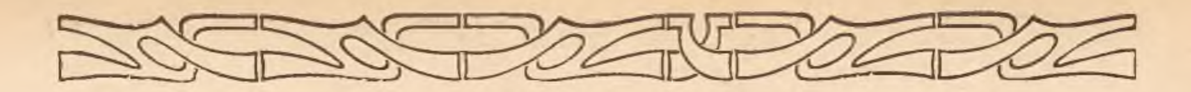
Na zjeździe poruszona będzie również inicjatywa zorganizowania Związku, któryby muzyce polskiej ułatwił warunki rozwoju i zapewnił jej należne miejsce w dziedzinie duchowego życia narodu.

„Żyjemy w czasach — czytamy w odezwie Komitetu zjazdu — w których na olbrzymich obszarach myśli i usiłowań ogólnoludzkich powstaje dążność do organizacji, do łączenia odosobnionych i rozbieżnych wysiłków w harmonijną całość, do skupienia sił i działań jednostek w wielkie wspólne ogniska pracy i myśli; tworzą się w oczach naszych potężne zrzeszenia, związki, organizacje na tych wszystkich polach ekonomicznej i duchowej pracy i walki, na których zdobywają się i rozstrzygają prawa do bytu i przodownictwa w dziedzinie kultury. A tym zrzeszeniom — zwłaszcza w dziedzinie nauki i sztuki — liczebnością swoją imponującym, towarzyszy opieka wielkich i oświeconych narodów, oparta na trwałej i wydatnej pomocy potężnych środków państwowych; my zaś samym sobie pozostawieni, musimy własną, ofiarną pracą wznosić gmach dla lepszego jutra.

„Skupić i zjednoczyć wszystkie odosobnione, rozproszone usiłowania, aby muzyce polskiej — która genjuszem Chopina mówiła o nas światu, a pieśnią Moniuszki przemawiała do dusz narodu — zapewnić pomyślniejsze niż dotąd warunki rozwoju i zdobyć dla niej odpowiednie stanowisko, wydaje się czynem doniosłym i koniecznym.

„Zrzeszenie w jednym szeregu daje siłę i warunki do dalszego jej potęgowania. Skupienie i oparcie się wzajemne zapewni nam poszanowanie u obcych, a w nas samych rozbudzi wiarę w lepszą przyszłość, rozbudzi śmiałe i trwałe pragnienie czynu, a osiągnięte wyniki prac zabezpieczy od zmarnowania i niepamięci.

„W imię tych wzniosłych haseł wzywamy wszystkie polskie Towarzystwa do współudziału w pierwszym polskim Zjeździe i przystąpienia do Związku".



Z przesłanego nam projektu statutu cytujemy kilka ważniejszych ustępów, omawiających cel Towarzystwa i jego zadania:

1. Związek nosi nazwę „Związek polskich Towarzystw muzycznych i śpiewackich". Siedzibą Związku jest Lwów.

2. Zadaniem Związku jest zjednoczenie polskich Towarzystw muzycznych i śpiewackich w celu skutecznego krzewienia wśród kół jak najszerszych zamiłowania do pielęgnowania muzyki instrumentalnej i wokalnej, zwłaszcza narodowej, jako jednego z najistotniejszych wyrazów ducha polskiego, aby jej w ten sposób zapewnić pożądany rozwój i wpływ na kulturalne życie narodu.

3. Do osiągnięcia tego celu służy przedewszystkiem:

a) zakładanie nowych polskich Towarzystw muzycznych i śpiewackich;

b) wspieranie moralne i materjalne Towarzystw związkowych;

c) wprowadzenie jednolitych zasad w ustroju Towarzystw związkowych;

d) tworzenie w miarę potrzeby organizacji Związków okręgowych;

e) urządzanie ogólnych zjazdów polskich Towarzystw muzycznych i śpiewackich, oraz wspólnych produkcji publicznych i odczytów;

f) założenie zbioru nut do użytku Towarzystw związkowych;

g) wydawnictwo dzieł muzycznych, zwłaszcza choralnych, celem bezpłatnego lub jak najtańszego dostarczania Towarzystwom związkowym potrzebnego materjału nutowego.

h) rozpisywanie konkursów na najlepsze utwory muzyczne, tak orkiestrowe jak i wokalne i udzielanie nagród;

i) wydawnictwo czasopisma, poświęconego muzyce i sprawom Związku.

4. Członkiem zwyczajnym może być każde polskie Towarzystwo muzyczne lub śpiewackie, przyjęte przez Wydział Związku na podstawie oświadczenia, że podejmuje się obowiązków, jakie spadają na nie z tytułu należenia do Związku.

Chcąc przystąpić do Związku, musi każde Towarzystwo podać ilość członków, przysłać egzemplarz statutu, krótką historję działalności, oraz ostatnie sprawozdanie roczne.

Informacji, dotyczących zjazdu i założenia projektowanego Towarzystwa, udziela p. Djonizy Toth, Lwów, ul. 3 maja l. 16.

LIST ZE LWOWA.

Kilka uwag o stosunkach muzycznych.

Mamy więc nareszcie katedrę muzykologji na uniwersytecie lwowskim. Nareszcie, ze względu na strasznie zaniedbaną u nas, w porównaniu z zagranicą, kulturę muzyczną, ale może zawcześnie, gdy zastanowimy się, jak bardzo społeczeństwo do tej kultury jest nieprzygotowane.

Zdanie to wywoła zapewne niejeden okrzyk oburzenia, zwłaszcza ze strony mych rodaków lwowian, którzy przecież chlubią się muzykalnością swego rodzinnego miasta. Będziemy się starali jednak faktami udowodnić słuszność naszego twierdzenia. Bo czyż np., gdy dr Adolf Chybiński został docentem uniwersytetu lwowskiego, wiele osób rozumiało, co znaczy wyraz muzykologja? Trzeba było nieraz największych usiłowań, aby módz wytłumaczyć, że na uniwersytecie nie uczą muzyki praktycznie i że studja muzykologiczne, stojące równorzędnie z innemi, są pracą i to nieraz ciężką pracą, a nie jedynie przyjemną intelektualną rozrywką, taką, jaką jest przeczytanie zajmującej książki lub wysłuchanie dobrze wypowiedzianego odczytu. Znaleźli się i tacy, którzy dziwili się, że dr Chybiński nie wybrał jako temat wykładów w półroczu zimowem kwestji bardziej popularnych, niż np. „Ćwiczenia w nutacji



mensuralnej“ (bo przecież któż kiedy słyszał o nutacji mensuralnej!). Identyfikowano widać wykłady uniwersyteckie z tak zwanymi: powszechnymi, których cykl, urządzany co roku, ma na celu pobieżne informowanie szerszej publiczności w kwestjach z najrozmaitszych dziedzin.

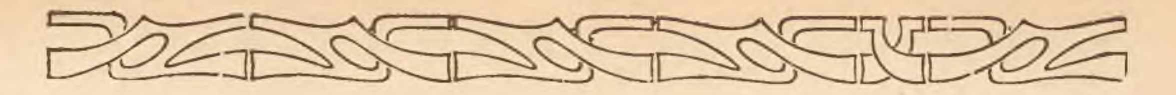
Zastanówmy się teraz, jaki jest powód tak mało u nas rozwiniętej kultury muzycznej. Więc najpierw, czy i jak spełniają swe zadanie szkoły i konserwatorja muzyczne, mające niejako przygotowywać do studjów muzykologicznych uniwersyteckich. Jak ważną jest ta sprawa i jak wielki udział biorą w wyrobieniu kultury muzycznej szkoły, świadczy fakt, iż uczony tej miary, co Herman Kretzschmar, omawia te kwestje bardzo obszernie w swej pracy pod tyt. „Musikalische Zeitfragen“. Książka napisana niezmiernie jasno, o sądach bystrych i trafnych, dających się w bardzo wielu wypadkach zastosować prawie bez zmian do naszych stosunków. Myliłby się jednak ten, ktoby z tego sądził, że rozwój muzyki u nas stoi na tej samej wyżynie, co w Niemczech, książka ta bowiem została wydana jeszcze w roku 1903. Więc to, co w 1903 r. nie zadowalniało społeczeństwa niemieckiego, wywoływało ostre słowa krytyki, projekty reform, a wkrótce potem już umiejętne przeprowadzenie ich, nas jeszcz w r. 1913 zupełnie zadowalnia, a przecież 10 lat — to spory przeciąg czasu!

Czy która z naszych szkół muzycznych lub konserwatorjum może powiedzieć, że uczniowie, którzy ukończyli tam naukę, są przygotowani do studjów uniwersyteckich? Stanowczo nie! Dlaczego? W czem tkwi przyczyna nizkiego poziomu nauki muzyki w szkołach? Przedewszystkiem zamało zwraca się uwagi na naukę u podstaw, na kształcenie słuchu, tego najważniejszego czynnika umuzykalniającego. Sumienne prowadzenie kursów solfedżja i obowiązkowe nań uczęszczanie usunęłoby wiele złego, trzeba tylko, żeby wszystkie szkoły solidarnie postawiły ten warunek. W takich sprawach bez solidarności nic się zrobić nie da, a o tę solidarność, niestety, tak u nas trudno!

Gdy przejdziemy do kursów średnich i wyższych, znajdziemy znów inne braki. A więc najpierw dobór grywanych kompozycji. Nie idziemy tak daleko, jak H. Kretzschmar, który występuje przeciw etiudom Czerny'ego, Herza i innym czysto szkolnym kompozycjom, ale doprawdy obeszłoby się bez różnych utworów Behra, Langego, Schulhoffa i tylu innych, które ani smaku artystycznego nie kształcą, ani nawet nie są pożyteczne ze względów czysto technicznych. Pod tym względem to już celują nasze uczelnie; na programach dorocznych popisów, zamiast utworów Bacha, spotykamy Rigoletto Liszta, lub drobne utwory Litolffa. O ile znajdzie się szkoła, która stara się wznieść na wyższy poziom artystyczny, która chce, by jej uczniowie wniknęli w sztukę klasyczną, zapoznając ich równocześnie z nową, tak obcą jak i polską, taka niema należytego uznania i nieraz spotyka się z niesłuszną krytyką.

Ogromnym brakiem wychowania muzycznego jest zupełne zaniedbanie muzyki ensemblowej i kształcenia w czytaniu nut a vista. To ostatnie ma doniosłe znaczenie. Jakież trudności napotykają np. ci, którzy, nie mając łatwości w czytaniu nut, przechodzą do dalszych studjów na uniwersytet, gdzie nie chodzi tylko o artystyczne drobiazgowe wykończenie jakiegoś utworu, ale o przegranie jak największej ilości dzieł dla poznania stylu danej epoki, lub indywidualności danego kompozytora.

A czy pod względem dobrego pojmowania wewnętrznej budowy kompozycji i zrozumiałego frazowania szkoły odpowiednio przygotowują? Nie mówiąc o pewnych chwalebnych wyjątkach, będziemy musieli, niestety, i tu odpowiedzieć przecząco. Za dużo nacisku kładzie się na stronę techniczną. Nieraz pod tym względem uczeń wykona utwór bez zarzutu, ale jest to tylko mechaniczne bieganie palców po klawiszach, jego kultura muzyczna nie stoi na tej wyżynie, by mógł duchem wniknąć w istotę tego, co odtwarza. Już dzieci trzeba przyzwyczajać do zastanawiania się nad rodzajem kompozycji i ich odpowiedniem wykonaniem, a cóż dopiero, gdy chodzi o starszych! Niech uczeń nigdy bezmyślnie nie naśladuje nauczyciela, niech wie, dlaczego coś wykonuje się tak, a nie inaczej; w miarę nauki trzeba go zaznajamiać, przynajmniej powierzchownie, ze stylem danej epoki; niech umie odróżniać tematy, niech zapoznaje się z budową dzieła. Wtedy dopiero potrafi zagrać z całem zrozumieniem i przejęciem. Nie mówię tu, naturalnie, o wielkich talentach, bo te



intuicyjnie nie jedną rzecz pojmują, ale o uczniach, obdarzonych zdolnościami średniemi lub nawet dość dużemi, których jest właśnie najwięcej, a nad którymi trzeba popracować, by w nich muzykalność rozwinąć.

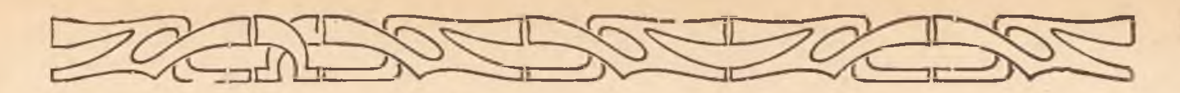
Obok muzyki praktycznej jest muzyka teoretyczna nierównie ważnym czynnikiem kultury. Tymczasem jak traktują ją po macoszemu, będziemy mogli wkrótce się przekonać. Harmonji uczą wprawdzie prawie we wszystkich szkołach, służy chyba jednak do zupełnego zniechęcenia uczniów do nauk teoretycznych. Żadnemu z nauczycieli nie przyjdzie nawet na myśl, aby mógł się posługiwać innym podręcznikiem, jak Noskowskiego i Zawirskiego, lub by można było podać tematy zadań w bardziej ożywionym rytmie, a nie zawsze w tradycyjnych półnutach. Ciekawszy jakiś problem do rozwiązania, poparty przykładami z dzieł wielkich mistrzów, zachęciłby i zajął ucznia, który zrozumiałby potrzebę tej nauki, podczas gdy teraz odrabia on zadania niechętnie, uważając je jedynie za niemiłą pańszczyznę. Jak może przytem korzystać uczeń, chodzący na harmonję do konserwatorjum, gdzie najczęściej profesor nie ma czasu poprawiać zadań i poprzestaje na wykładzie, nie starając się przekonać, czy wszyscy uczniowie dobrze go zrozumieli. Historja muzyki tak samo powierzchownie jest traktowana, a o nauce form i kontrapunktu w naszych uczelniach niema co mówić.

Najlepszym dowodem małych wymagań jest fakt, że, aby zdać najwyjższy u nas dotąd egzamin z muzyki, tak zwany państwowy, wystarczy, oprócz muzyki praktycznej, znać trochę harmonji i historji muzyki w bardzo ogólnych zarysach. Gdzież więc, jeżeli nawet ten najwyższy egzamin daje tak małe kwalifikacje, mają się przygotowywać ci, którzy chcą studjować muzykologję na uniwersytecie? To jest właśnie pytanie, na które chcielibyśmy znaleźć odpowiedź.

Najpierw określmy jasno, co jest wymaganem od słuchaczy, zapisujących się na muzykologję. A więc gruntowna znajomość harmonji i kontrapunku, nauki form, pewnego przynajmniej pojęcia o instrumentacji i czytaniu partytur. Nikt z zapisujących się w tym roku na ten nowy dział, nie miał wyobrażenia, czego właściwie będzie od niego żądać profesor muzykologji; dlatego też tegoroczni słuchacze i słuchaczki d-ra Chybińskiego musieli pod jego gorliwym kierunkiem, z dużym nakładem własnej pracy uzupełniać swe braki.

Zadanie szkół powinno polegać nietylko na kształceniu wirtuozów, ale — i to przedewszystkiem — na wyrabianiu dobrych nauczycieli, którzy pojmując swe obowiązki jako szczytne zadanie rozwijania kultury muzycznej w kraju, wszczepialiby w swych uczniów i dyletantów, ale w znaczeniu miłośników i znawców muzyki, prawdziwe umiłowanie sztuki. Współudział dyletantów w rozwoju muzyki niema u nas żadnego znaczenia, a to z powodu bardzo powierzchownego wykształcenia, jakie otrzymują. Jak wielkie usługi mogliby oddać ludzie, którzy, pracując tylko dla sztuki (patrząc na wszystko objektywnie, poddawaliby nowe myśli i plany), przekonamy się, gdy przypomnimy sobie czasy renesansu we Włoszech.

Omówiwszy kwestję szkół i wychowania muzycznego, przejdźmy teraz do równie ważnej: do krytyki muzycznej. Ponieważ krytyka ma na celu informowanie szerszej publiczności w sprawach tyczących muzyki, musi więc być przedewszystkiem bezstronna i z prawdziwem znawstwem napisana, by ludzie, nie mogący lub nie umiejący w pewnej kwestji sformułować sobie własnego sądu, mogli na niej z całem zaufaniem polegać. Nasza krytyka, niestety, tych zalet nie posiada. Nie jest fachową, gdyż bardzo mały procent piszących posiada odpowiednie muzyczne wykształcenie, nie jest również bezstronną, gdyż rządzą nią: korzyść i osobiste antypatje lub sympatje. Rzecz charakterystyczna: krytykom literackim stawiamy tak wiele wymagań, a od krytyków muzycznych nie żądamy prawie niczego. A jednak H. Kretzschmar mówi: „Man fordere nur von den Musikkritikern Geschichtskenntnisse und Universitätsbesuch, so wird sich auch bald eine Besserung der Leistungen einfinden". Tak, wymagajmy więcej, obudźmy się raz z tego półsnu, w jakim jesteśmy pogrążeni; starajmy się dorównać kulturze zachodu! Stanie temu może na przeszkodzie brak autokrytycyzmu, a przedewszystkiem mały zasób energji i dzielności, brak odwagi, by ukrócić rządy ludzi, którzy, zbudowawszy sobie pewien piedestał, spokojnie na nim przebywają pewni, że nikt, nawet z tych, którzy po cichu narzekają, nie ośmieli



się głośno wystąpić przeciw ich autorytetowi. Miejmy jednak nadzieję, że tak intensywna, można powiedzieć pełna poświęcenia praca dra Chybińskiego wyda wkrótce pomyślne rezultaty i że młodzież, pod jego kierunkiem wykształcona, nauczywszy się ścisłej, metodycznej pracy, opromienionej prawdziwem ukochaniem muzyki, rozpocznie samoistną działalność i, za przykładem swego profesora, będzie się starała wnieść polską kulturę muzyczną na taką wyżynę, na jakiej stoi już zagranicą.

X. Y.

KRONIKA.

= **Sezon Opery Warszawskiej.** Dyrekcja teatrów rządowych warszawskich ogłasza następujący komunikat, dotyczący sezonu operowego na r. 1913 14, który podajemy w streszczeniu.

Personel tworzą:

Soprany: H. Skwarecka, M. Wohl-Lewicka, M. Piryńska, W. Rogowska, J. Mechówna, H. Tracewska, M. Piglowska, N. Grafczyńska, Z. Zabiello, M. Szternowa.

Mezzosoprany: J. Lachowska, M. Frenklówna, H. Zdanowicz, H. Krzyżanowska, Z. Ulbrych, H. Mroczkowska.

Tenorzy: J. Dygas, G. Genzardi, G. Michelli, W. Geitler, M. Prawdzic-Lajman, J. Sztern, J. Morlacchi, P. Romanowski, J. Sendecki.

Barytoni: M. Palewicz, W. Brzeziński, G. Gorski, W. Grąbczewski, S. Metaxian, A. Borkowski, J. Lewański.

Basy: A. Ostrowski, Z. Mossoczy, T. Wierzbicki, P. Szepietowski, M. Crotti, A. Michałowski.

Bas-buffo: H. Dyliński.

Dyrektor opery: S. Metaxian; główny reżyser: M. Lewicki; główny kapelmistrz: P. Cimini; kapelmistrze: A. Dołżycki, T. Godecki, T. Śledziński; pomocnik reżysera: M. Crotti; kapelmistrz orkiestry scenicznej: T. Pawelka; kierownik chóru: J. Hirschfeld; pom. kierownika chóru: J. Stankiewicz; organista: A. Szczygielski; orkiestra 70 osób; chór 75 osób.

Gościnne występy:

Soprany: M. Aleksandrowiczówna, M. Korolewicz-Waydowa, E. Cervi-Caroli, P. Heldy, B. Stagno (córka Bellincioni), J. Wertheim, L. Ogrodzka.

Tenorzy: Szlezak, Bassi (projektowany).

Barytoni: Baklanow, Stracciari, Borghese.

Basy: Szalapin (projektowany) i Didur.

Debiuty: soprany: Krasińska, Lewenstan; tenor: Romaniszyn; bas: Sobański.

Repertuar: oprócz oper stałego repertuaru ukażą się: Wagnera „Walkirje" (1-szy raz); Verdiego „Messa di Requiem" (1-szy raz) z powodu 100-letniej rocznicy urodzin Verdiego; Catalaniego „Wally" (1 raz); Thomasa „Mignon" (wznowienie); Różyckiego „Meduza" (wznowienie, dopełnione przez autora); Halevy'ego „Żydówka" (wznowienie); Wagnera „Parsifal" (1-szy raz); Skirmunta „Powracająca baśń" (1-szy raz); Doplera „Wanda" (wznowienie).

= **Opera lwowska w Krakowie.** W porównaniu z początkiem sezonu operowego nie przedstawiały ostatnie dni pobytu lwowskiej opery nic wybitniejszego. Resztę repertuaru wypełniła niemal wyłącznie operetka; jedynie godnym zapisania faktem były trzy występy p. *Aleksandry Szafrańskiej* (obecnie zaangażowanej do teatru w Lublinie), która jako Nedda w „Pajacach", Mimi w „Bohême" i Cho-cho-sau w „Madame Butterfly" zdobyła szczere uznanie zarówno dla swego pięknego głosu i umiejętnej metody śpiewania, jak, zwłaszcza, dla niezrównanej gry dramatycznej, przemawiającej głębią inteligencji i czarującej subtelnością psychologiczną.

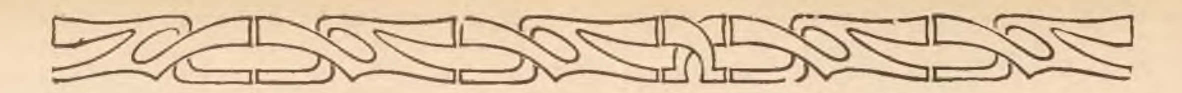
Gościna opery lwowskiej pozostawiła nader miłe wspomnienia; nie wątpię, że i serdecznie witani i przyjmowani goście ze Lwowa wyjeżdżali stąd z wrażeniami życzliwości, której im krakowianie nie skąpili. W skład artystów sceny lwowskiej weszły cztery nowe siły, uczniowie prof. Adama Ludwiga: p. Marja Zarankówna (sopran), pp. Ignacy Mann (tenor, rokujący świetną przyszłość), Kazimierz Kominkowski (tenor) i W. Urbanowicz (bas); jest to chlubny dowód, z jakim pożytkiem pracuje prof. Ludwig, doświadczony artysta i wytrawny pedagog. *Dr J. W. R.*

= **Z Instytutu gimnastyki rytmicznej Dalcroze'a w Hellerau.** Głównym numerem tegorocznych popisów w Hellerau był „Orfeusz" Glucka. Wykonanie tego dzieła prasa zagraniczna nazywa punktem kulminacyjnym uroczystości. „Berliner Börsen Courier" pisze:

„Na specjalne wyróżnienie zasługuje akt drugi. Scena napadania furji na nieproszonego przybysza (Orfeusza) i uplastycznienie tak charakterystycznej właśnie w tym akcie muzyki Glucka, zasługują na prawdziwy podziw. Nadmienić przytem trzeba, że chór, ciągle odwrócony od kapelmistrza, wykonał swe partje z precyzyjną dokładnością."

Z równemi pochwałami odzywają się i inne dzienniki, jak np. „Vorwärts" (Berlin): „Wrażenie ogólne było głębokie i świadczyło, jak prawdziwie artystyczne siły pracują w Hellerau! Oryginalnie, dziwnie trafnie urządził malarz Salzmann scenę ze schodów i zasłon, przy których, jako czynnik nastrojowy, wielką rolę odgrywało światło, w miarę akcji od największego natężenia do zupełnego mroku przechodzące. Na specjalne wyróżnienie zasługuje chór w szare opończe ubranych duchów, dający zupełnie wrażenie obrazu Hodlera. Nadzwyczajna była scena w Elisium — na tle opalowej świetlnej ściany."

„Dresdner Neueste Nachrichten": „Trzeci akt „Orfeusza" jest arcydziełem zupełnej stylizacji — bez najmniejszego naśladowania rzeczywistości. Na schodach, na różnych poziomach stoją grupy dziewczęce w luźnych szatach kolorów przyćmionych. Rozchodzą się



one, zbierają, wznoszą i opadają, wyrażając wciąż spokój i wyzwolenie ducha. Wywołać taki baśniowy nastrój mogłoby się wydać niemożliwem, a tembardziej utrzymać go przez 20 minut w ciągłych zmianach ruchu i dać wrażenie tak plastyczne, iż wydaje się, że patrzymy na marzenie jakiegoś Rafaela.

„Trzeba sobie przytem uprzytomnić, jak trudno jest szerokie rytmy wyrazić szlachetnym ruchem! A jednak to wszystko odtworzone jest przez uczennice i uczniów z Hellerau. Zjawienie się Orfeusza w tym świecie daje wrażenie niezapomniane. Od tej chwili napięcie dramatyczne idzie wciąż crescendo, aż do najwyższego punktu cudownego zniknięcia Eurydyki i rozpaczy Orfeusza, a stopniowo uspokaja się i kończy ślicznym pomysłem zsunięcia zasłony przez dwuch genjuszów, którzy nagle ukazują się i przy ostatnich dźwiękach uroczystego, a dziwnie uduchowionego śpiewu chórów, nikną.

Życie — sen!“

„Hannoversches Courier“: „Kto widział to przedstawienie, ten tylko z niechęcią myśleć może o wystawianiu „Orfeusza“ w teatrach, w helleńskich strojach, z konwencjonalnymi, stereotypowymi ruchami, zamiast czego w Hellerau mamy barwne, prawdziwe życie.“

= **Jerzy Schneevoigt** w nadchodzącym sezonie zimowym w koncertach abonamentowych orkiestry symfonicznej w Helsingforsie zamierza wykonać następujące nowości: koncert fortepjanowy i wstęp do opery „Nummisuntarit“ Palmgrena, koncert skrzypcowy Melartina i tegoż suitę orkiestrową „Odwieczne podania“, dalej włączone będą do programów utwory Wannfelsa, Chaussona, Pfitznera, Glazunowa, Mahlera (piąta symfonja), Boehe'go, Hauseggera, Elgara, Alfrena, R. Straussa (między innemi wyjątki z „Arjadny“), Brucknera (ósma symfonja), Klosego, Korngolda, Sibeliusa, Kallinikowa, Natanaela Berga, Weingartnera (Wesoła uwertura) i Deliusa. Zaiste, interesująca zapowiedź sezonu!

= **Zdzisław Birnbaum** dyrygował koncertem symfonicznym w Odesie, w którym brał udział Adam Didur.

= **Józef Hofman** — jak już donosiliśmy — w sezonie ubiegłym dał w Petersburgu 20 koncertów (pierwszy 27 pażdziernika, ostatni 29 kwietnia), które, według słów impresarja, p. Langewicza, dały dochodu zgórą 140 tysięcy rubli, czyli około 7 tysięcy rubli za koncert. Dać w jednym mieście 20 koncertów i każdy o innym programie, mógł tylko zrobić artysta tej miary, co Hofman, którego repertuar obejmuje najpierwszorzędniejsze dzieła literatury fortepjanowej, zwłaszcza gdy chodzi o Beethovena, Schumanna, Chopina i Liszta, a z współczesnych Skrjabina, Paderewskiego i Debussy'ego.

= **Ku czci Verdiego.** Setną rocznicę urodzin Verdiego obchodzą Włochy uroczyście. Oprócz jubileuszowych koncertów, a zwłaszcza widowisk operowych — o których już donosiliśmy — należy dodać uroczyste przedstawienia w Medjolanie. Dyrygować niemi będą Toscanini, Serafin i Mugnone. Toscanini, chluba Włoch, kierować będzie tylko wykonaniem „Falstaffa“ i „Requiem“. Pierwsze uroczyste widowisko operowe naznaczono jest na 1-go października, a wypełni je „Nabuchodonozor“, dzieło napisane przed 73 laty, potem nastąpią: „Aida“, „Otello“, „Falstaff“ i „Requiem“. Parma uczci Verdiego 17 przedstawieniami, a ewentualny deficyt, jaki przynieść mogą te przedstawienia, pokryje z własnej kieszeni p. Campanini, dyrektor opery w Chicago.

= **Henryk Marteau** zorganizował nowy zespół kwartetowy, w którym trzyma pierwsze skrzypce. Drugim skrzypkiem jest Hugo Kramm, altowiolistą Licco Amar i wiolonczelistą Georgesco.

= **Eisenach**, miasto rodzinne Jana Sebastjana Bacha, w dniach 27 i 28 b. m. urządza ku czci swego wielkiego syna t. zw. „Kleine Bach-Fest“. Program festiwalu obejmuje koncert muzyki kościelnej i dwa koncerty muzyki kameralnej. Do współudziału w tych uroczystościach zaproszono również Wandę Landowską, obok której na liście wykonawców znajdują się panie: Ewa Kessmann, Emmi Leisner i panowie: Rudolf Laubenthal, Herman Weissenborn, Jerzy Schumann, Kamil Schumann, Karol Klingler, Artur Brandenburg, Curt Hering, F. Heitzsch, Maks Kiesling, Albert Wolschke, Maksymiljan Schwedler, Bernard Irrgang i dr Maks Seiffert, oraz a capella chór z Duisburgu, chór madrygalistów Instytutu muzyki kościelnej z Berlina i orkiestra, złożona z członków lipskiego Gewandhausu. Kierownikiem festiwalu jest Herman Kretzschmar.

= **Konkurs.** Królewska Akademja w Berlinie ogłasza konkurs na symfonję, którą należy nadesłać najpóźniej do d. 1 lutego 1914 r. Nagroda (z fundacji Michała Beera) wynosi 2250 marek. Do konkursu stanąć mogą tylko poddani niemieccy, którzy wykształcenie muzyczne otrzymali w Niemczech i nie przekroczyli jeszcze 32 roku życia.

Muzyka na prowincji.

Wilno. W ciągu lata w ogrodzie Bernardyńskim odbywały się cztery razy w tygodniu koncerty Wileńskiej Orkiestry symfonicznej pod dyrekcją pp. Adama Wyleżyńskiego i A. Wontha. Programy koncertów utrzymane były w stylu poważnym; kilka wieczorów poświęcono wyłącznie muzyce polskiej (zasługa dyr. Wyleżyńskiego) i obejmowały utwory Żeleńskiego, Moniuszki, Noskowskiego, Stojowskiego (Intermezzo z „Suity polskiej“), Karłowicza („Rapsodja litewska“) i wiele innych.





SZKOŁA MUZYCZNA

(ŻEŃSKA)

GRY FORTEPJANOWEJ

prof. LUDWIKA URSTEINA

Foksal 11, m. 6, Tel. 296-24.

Program szkoły dzieli się na trzy kursy: niższy, średni i wyższy, według jednolitego planu, zakreślonego dla wszystkich kursów, które pozostają pod **osobistym kierunkiem dyrektora szkoły.**

Dodatkowe przedmioty obowiązujące są: zasady muzyki, dyktando muzyczne, kształcenie i rozwój słuchu, solfedżjo, harmonja, historja muzyki, encyklopedja muzyczna, muzyka zbiorowa i t. d.

Klasy przedmiotów teoretycznych pozostają pod kierunkiem prof. ROMANA CHOJNACKIEGO.

Kończącym całkowity kurs nauk wydawane będą odpowiednie PATENTY.

Opłata za naukę wynosi, bez względu na kurs, **60 rb.** półrocznie, które należy wnosić przy zapisie.

Zapisy na rok 1913/1914 przyjmuje codziennie kancelarja szkoły.



Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 51. – Telefon 266-07

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Nowo-Senatorska 8 m. 15.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka. Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Nowacka-Hahn Marja, Mokotowska 57—1.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.
Trombiniowa Emilja, Natolińska 9 m. 10, telefon 254-43.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Nowowiejska 5, m. 22, tel. 286-77.
Bochińska Romana, akompanj. do śpiewu: lekcje gry fortepjanowej, (ucz. prof. Michałowskiego) Wilcza 62.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Familjer Janina, Elektoralna 51 m. 5.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 58 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Kruziński Wincenty, Nowo-Senatorska 8 m. 15.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 42 m. 3. telefon 17-16.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Szczygla 3/5.
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.
Pieńkowska Janina uczennica Sgambattiego Marszałkowska 71.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Procner Marja, Złota 33 m. 21.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Zielna 7 m. 3.
Stempińska Stanisława, Marszałkowska 74. przyjmuje od 3 — 4.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Trombiniówna Małg., ucz. Rzymskiej akademji muz. klasy prof. Sgambutiego, Natolińska 9 m. 10, telefon 254-43
Twardy Bronisława ucz. prof. Jaczynowskiej Nowo Senatorska 8 m. 8.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Piękna 29, tel. 201-81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Wolska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Szwarc Natalja, Chłodna 6.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław, prof. Koszykowa 42. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Wierzbowa 9.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria".
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od 2½—3½

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Halpern F., Mikołajewska 20.

Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.

Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Krótka 9.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Żyrardów.

Procner Marja; lekcje gry fortepjanowej, teorja i harmonja.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.

Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Białystok.

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.

Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Bursa St., prof. śpiewu solowego (koncesjonowana szkoła śpiewu), Kremerowska 10.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Kalecza 20.

Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji operowych. Ossolińskich II.

Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.

Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY" wychodzi 1 i 15 każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 239-50.**

